

ZSUZSA CZAGÁNY - ÁGNES PAPP

SPÄTMITTELALTERLICHE MUSIKTHEORIE UND CHORALPRAXIS.

Der musikalische Hintergrund der *Traditio Hollandrin*



I. EINLEITUNG

Das Corpus Hollandrinum umfaßt 28 musiktheoretische Traktate aus dem 15.-16. Jahrhundert, entstanden im mitteleuropäischen Raum: überwiegend in Süddeutschland, Böhmen und Polen. Die nun in fünf Bänden vorliegende Edition sämtlicher Texte ist naturgemäß hauptsächlich philologisch angelegt und ausgerichtet. Das ist insofern verständlich, da die miteinander inhaltlich und formal verwandten Traktate als Bausteine einer kohärenten spätmittelalterlichen Musiklehrtradition faßbar und – bis zu einem gewissen Grad – mit philologischer Ausrüstung und Mitteln der klassischen Textkritik erschließbar sind.¹

Beim Corpus Hollandrinum handelt es sich allerdings nicht nur um musikbezogene Texte, sondern auch um Musik selbst. Aus den kurzen Musikbeispielen – meistens notierten Incipits – die teils zerstreut, teils konzentriert in bestimmten Kapiteln der Traktate – hauptsächlich in den Tonaren – erscheinen, läßt sich ein reiches Repertoire von Gesängen rekonstruieren, das nicht nur die Philologie, sondern auch die Choralforschung vor besondere, ja sogar außergewöhnliche Aufgaben stellt. Der folgende Beitrag ist im Verlauf langjähriger Mitarbeit der Autoren am Projekt entstanden und versucht, Wege und Verbindungspunkte zwischen der scheinbar geschlossenen Welt musiktheoretischer Schriften und der spätmittelalterlichen Choralpraxis der betreffenden Regionen zu finden. Die zentrale Frage lautet, ob anhand der zitierten Choralbeispiele bestimmte Tendenzen zu den jeweiligen Lokalrepertoires der einzelnen Gebiete zu erkennen sind oder nicht, und zu welchen Konsequenzen die positive oder negative Antwort auf diese Frage führt. Um das reichhaltige Material einzugrenzen, wurde die Untersuchung auf das Repertoire der Antiphonen der Tonare beschränkt.

Die Untersuchung der Musikbeispiele ist einerseits eine Repertoireuntersuchung mit dem Ziel, jenen Bestand zu rekonstruieren, der als Basis und praktischer Hintergrund der theoretischen Überlegungen gedient haben dürfte. Andererseits ist sie eine Untersuchung musikalischer Erscheinungsformen, die jedoch angesichts der bedeutenden Unterschiede in der Auswahl der Gesänge und der Qualität ihrer Aufzeichnung mit größter Vorsicht und entsprechender methodischer Flexibilität durchzuführen ist.

¹ Vgl. Bernhard/Witkowska-Zaremba, *Lehrtradition*.

Die Besonderheiten und zugleich Schwierigkeiten dieser Untersuchung sind summarisch folgendermaßen zu beschreiben:

(1) Die Musikbeispiele werden sozusagen ihrer primären Funktion enthoben. Sie sind als „angewandtes Illustrationsmaterial“ zu verstehen, als Mittel einer gezielten Darstellung zur Erklärung bestimmter musiktheoretischer Phänomene. Je mehr diese funktionelle Bedingtheit in den Vordergrund tritt, desto mehr verliert eine genuin musikalisch/musikhistorische Betrachtung an Relevanz.

(2) Bei der Untersuchung der Zusammensetzung des Bestandes von Musikbeispielen ist einerseits mit mechanischer Übernahme, andererseits mit der Absicht einer bewußten Repertoiregestaltung zu rechnen. Unter bewußter Gestaltung ist sowohl die Erweiterung des Grundbestandes durch Einführung neuer Gesänge, als auch das Auftreten besonderer musikalischer Erscheinungsformen in Form von Varianten zu verstehen. Unterschiede im Verhältnis dieser beiden Tendenzen ergibt eine unterschiedliche Physiognomie des Repertoires einzelner Traktate.

(3) Es ist klar, daß dem Begriff „musikalische Variante“ im geschilderten Kontext ein gegenüber den Choralhandschriften modifizierter Begriff anzuwenden ist. Es finden sich zahlreiche Beispiele, die in vielen Traktaten in übereinstimmender melodischer Gestalt erscheinen. Die Frage ist, ob sich diese musikalische Übereinstimmung als Ausdruck einer überlieferungsgeschichtlichen Abhängigkeit, als Festhalten an bestimmten Traditionssträngen erklären läßt, und somit den gleichen Aussagewert hat wie eine auffallend ähnliche Textstelle, die auf direkte Filiationen zwischen Handschriften hinweist, oder ob sie Ausdruck einer Erstarrung ist, deren Überlieferung mehr oder weniger mechanisch, ohne Bindung an die aktuelle Choralpraxis verlief, und daher auch nicht als „Variante“ im eigentlichen Sinn beurteilt werden kann.

Tritt eine Melodie in unterschiedlichen Fassungen auf, stellt sich wiederum die Frage, ob dies tatsächlich die Variabilität der lebendigen Praxis widerspiegelt, ob sie von einer Diskrepanz zwischen theoretischer Vorlage und aktueller Choralpraxis zeugt, oder (und das muß hier auch berücksichtigt werden) ob es sich um die flüchtige und fehlerhafte Eintragung des Schreibers handelt.




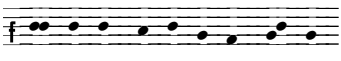
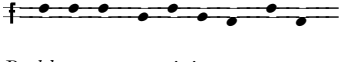
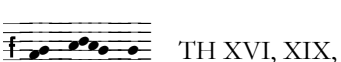

II. SCHICHTEN

Nähern wir uns dem Musikmaterial des Corpus Hollandrinum von Seite des Chorforschers und betrachten es im Spannungsfeld von Einheit und Verschiedenheit der Überlieferung, sind zunächst zwei grundlegende Repertoireschichten zu unterscheiden:

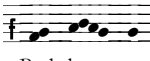
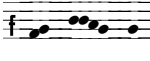
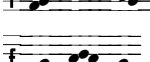

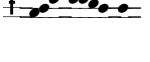

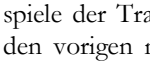
1. Ein Grundbestand tritt in den meisten Traktaten in derselben Auswahl und Zusammenstellung auf. Diese Übereinstimmung scheint in den meisten Fällen mit einer musikalischen Uniformität verbunden zu sein: das bedeutet, diese Gesänge stellen inmitten der *Traditio Hollandrini* einen inselartigen Überlieferungsstrang dar, der seinen eigenen theoretischen Gesetzen untergeordnet ist, und nur selten Verbindungswege zur jeweiligen regionalen Choralpraxis aufweist. Die Antiphonen auf dieser Ebene stammen überwiegend aus der klassischen Schicht des *proprium de tempore* und des *commune sanctorum*, sowie den frühesten Heiligenoffizien. Dementsprechend ist dieser Bestand – als ererbtes Gut des Corpus Hollandrinum – kaum dazu geeignet, regionale Eigenschaften der Traktate zu bestimmen, auf unmittelbare Beziehungen oder provenienzspezifische Verwandtschaftszweige hinzuweisen.

Die konsequente melodische Übereinstimmung dieser, meistens zur Veranschaulichung gleicher musiktheoretischer Phänomene herangezogenen Antiphonen wirkt häufig als eine Erstarrung: Untersucht man z. B. die Antiphonen *Genuit puerpera* oder *Bethleem non es minima* in der *Traditio Hollandrini*, fällt ihre melodische Übereinstimmung in sämtlichen Traktaten auf. Betrachtet man dagegen dieselben Antiphonen in der europäischen Choralüberlieferung, ist bei diesen eine reiche musikalische Variabilität zu beobachten, die sich auf verschiedenen Ebenen der melodischen Gestaltung äußert. Die Ton-für-Ton-Übereinstimmung der Traktate erscheint in diesen Fällen eher als unnatürlich und spricht für eine mechanische Übernahme der Melodien ohne Berücksichtigung des musikpraktischen Hintergrundes.

*Genuit puerpera regem*²

	TH II, V, IX, XIX, LZ
Ge-nu-it pu-er-pe-ra re-gem	
	MMMA V 2083
	A-KN 1010, f.24r; A-KN 1013, f. 31v
	A-KN 1011, f. 43r
	PL-KIk 1, f. 11r
	CZ-Pnm  A 10, f. 46r

Bethleem non es minima

	TH XVI, XIX, XXIV, Sz
Beth-le-em	
	MMMA V 4218
	PL-WRu R 503, f. 15r
	SK-PREsvk sine sign., f. 23v
	CZ-Pnm  A 10, f. 7v; CH-E 611, f. 1r
	A-KN 1011, f. 5r; A-KN 1013, f. 5r

2. Die zweite Schicht im Antiphonenbestand der zitierten Choralbeispiele der *Traditio Hollandrini* stellen Gesänge dar, die im Gegensatz zu den vorigen nur in einer begrenzten Zahl der Handschriften erscheinen und deren Präsenz in bestimmten Traktaten und Traktatengruppen somit signifikant und von größter Aussagekraft ist.

² In der oberen Zeile wird die in den Traktaten der *Traditio Hollandrini* einheitlich verzeichnete Melodie angegeben. In den folgenden Zeilen erscheinen die verschiedenen melodischen Varianten derselben Antiphon, wie sie in den untersuchten Choralhandschriften überliefert sind.

Besonders signifikant inmitten dieser Schicht sind jene Antiphonen, die spätmittelalterlichen regionalen Heiligenoffizien entstammen und daher – bereits durch ihre Anwesenheit – als wichtige Indizien für Beziehungen zu bestimmten lokalen Choralrepertoires erscheinen.³

<i>Incipit</i>	<i>Fest</i>	<i>TH</i>
Laudes canens Davidicas	Ludmilla	TH IX
Laetitiae iubilo	Sigismundus	TH XI
O decus Trebnicie	Hedwig	TH II
Solaris dum volvitur	Hedwig	TH XV
Ortus de Polonia	Stanislaus	Sz
Dominus sedem glorie	Anna	TH XI
Ista est speciosa ⁴	BMV Suffr./Ass.	TH II, TH V, TH VII, Sz, LZ
O florens rosa	BMV	TH XI, TH XVI, TH XVII, TH XXIII

Dieselbe Bedeutung haben auch Antiphonen, die durch ihre besondere musikalische Erscheinungsform und Melodiegestalt ihre Zugehörigkeit zu einer oder anderen Lokaltradition verraten. Durch ihre regionale Prägung liefern sie wichtige Hinweise auf unmittelbare Kontakte und Abhängigkeitsverhältnisse zwischen Handschriften der *Traditio Hollandrini*.

<i>Incipit</i>	<i>Lokaltradition</i>	<i>TH</i>
Adonay Domine	Zentraleuropa	TH XVI, XXIV ⁵
Cognoscimus Domine	Zentraleuropa	TH XXIII
Gaudet in caelis	Polen	Sz
Ingressa Agnes	OFM	TH VII
Iste cognovit	Zentraleuropa	TH XI, XVI, XXI, XXIII
Malos male	Westeuropa	TH XX
Media vita	Böhmen	TH III, XI, XXIII ⁶

³ Derartige Beispiele finden sich ebenfalls in anderen Gattungen, z. B. das Responsorium *Castus mente corpore* (Wenceslaus, TH XXIII 2, 9, 9), das *Alleluia Felix es Bohemia* (Procopius, TH XI 6, 31) etc.

⁴ Bei dieser Antiphon handelt es sich um keine der drei allgemein verbreiteten Marien-antiphonen (*Ista est speciosa electa*, CANTUS ID 003414; *Ista est speciosa inter filias Iherusalem*, CANTUS ID 003415; *Ista est speciosa inter filias Iherusalem in cubilibus et hortis aromatum*, CANTUS ID 003416), sondern um die spätmittelalterliche Komposition *Ista est speciosa inter filias Iherusalem viderunt eam filiae Sion et beatissimam praedicaverunt et reginae faciem eius laudaverunt*, CANTUS ID 202662, belegt in zentraleuropäischen Quellen.

⁵ In den beiden Traktaten der TH wird die für zentraleuropäische Quellen bezeichnende Variante der Antiphon im 3. Modus aufgeführt. Vgl. *Traditio Iohannis Hollandrini* Bd. VIII Index Cantuum/Antiphonen/Adonay Domine.

⁶ Die Antiphon wird ausser den genannten Traktaten noch in TH XV, TH XVI, TH XXI und Sz aufgeführt, die signifikante böhmische Variante kommt aber lediglich in TH III, TH XI und TH XXIII vor.

<i>Incipit</i>	<i>Lokaltradition</i>	<i>TH</i>
Nos scientes	Zentraleuropa	TH II, V, IX, XVII, XXIII ⁷
Qui venturus est	Zentraleuropa ⁸	TH XI, XXIII, XXIV
Stans retro	Zentraleuropa	TH III, XI
Vigila super nos	Zentraleuropa	TH II, V, XI, Sz

Diese zweite Schicht enthält eine auffallend große Zahl an Antiphonen, die Beziehungen zum *böhmischen* Choral aufweisen. Hauptsächlich sind es Gesänge, die dem Repertoire der böhmischen Nationalheiligen entnommen wurden. Diese können durch weitere ergänzt werden, die zwar keinem der Offizien der *patroni regni Bohemiae* angehören und daher weniger auffallen, die aber dennoch Teil des böhmischen Sondergutes darstellen. In TH XI, einem im Augustinerkonvent Wittingau (Třeboň) in Böhmen entstandenen Traktat⁹ wird die Antiphon *Iesus Christus noster* angegeben:¹⁰ Es handelt sich um die Magnificat-Antiphon der 1. Vesper im Offizium der Apostel Simon und Juda, dessen insgesamt sieben Eigenantiphonen bereits in den frühesten erhaltenen böhmischen Offiziumshandschriften überliefert sind und zum festen Bestandteil des böhmischen *proprium de sanctis* gehörten.¹¹

Unter den notierten Beispielen des Tonars von TH XXIII taucht wiederum die Antiphon *Venite ad me omnes* auf.¹² Im europäischen Choralrepertoire erscheint diese klassische Antiphon im 1. Modus in einer begrenzten Zahl von polnischen, ungarischen und böhmischen Handschriften, meistens als Teil des Zyklus von Evangelien-Antiphonen der Zeit *post Epiphaniam*. In der böhmischen Offiziumsüberlieferung ist dagegen *Venite ad me omnes* – mit längerem Text – eine spätmittelalterliche Neukomposition im 6. Modus, die außer der sonst üblichen Stelle als Magnificat-Antiphon in die böhmische Historia *Ave lux et decus* des hl. Apostels Matthias aufgenommen wurde.¹³ Die im Traktat TH XXIII unter den

⁷ Die hier aufgezählte Melodie entspricht der zentraleuropäischen Variante der Antiphon im 4. Modus. Vgl. *Traditio Iohannis Hollandrini* Bd. VIII Index Cantuum/Antiphonen/Nos scientes.

⁸ Belegt in süddeutschen und böhmischen Quellen, nicht aber in Polen und Ungarn.

⁹ Vgl. die Edition von TH XI in *Traditio Iohannis Hollandrini* Bd. IV, S. 145–225.

¹⁰ TH XI 7, 69.

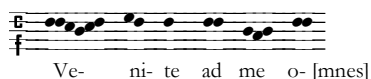
¹¹ Vgl. CAO-ECE III/B Praha (Sanctorale, Commune Sanctorum). Institute for Musicology of the Hungarian Academy of Sciences, Budapest 2002, 161–162.

¹² TH XXIII 2, 10, 5.

¹³ Zur Geschichte und Redaktionen des Matthiasoffiziums vgl. Zsuzsa Czagány, *Historia sancti Mathiae apostoli – Wege eines spätmittelalterlichen Reihenoﬀiziums zwischen Prag*

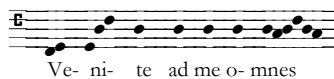
Musikbeispielen des 6. Modus aufgeführte Antiphon ist mit dieser *böhmischen* Fassung von *Venite ad me omnes* identisch, und darf somit zu den lokalen Sonderstellen des Corpus Hollandrinum gezählt werden.¹⁴

Venite ad me omnes



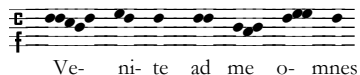
TH XXIII, f. 375v

dominica V post Epiphaniam



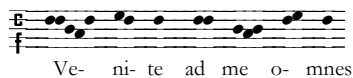
MMAe 1185

Mathiae ap.



CZ-Pnm A 10, f. 292r

Mathiae ap.



CZ-Pnm XII A 22, f. 254v

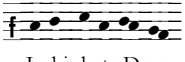
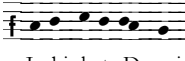
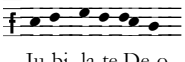
Von gleicher Bedeutung sind melodische Varianten von allgemein bekannten Antiphonen, wie *Ite dicite Iohanni*, *Iubilare Deo*, *In loco pascuae*, *Sic eum volo* oder *Laus et perennis gloria* in den Traktaten TH III, IX, XI und XXIII, die alle mit der für böhmische Handschriften bezeichnenden musikalischen Erscheinungsform übereinstimmen. Besonders auffällig ist darunter die Antiphon *Iubilare Deo* in TH IX, einer im Umfeld der Krakauer Universität entstandenen Sammlung von Lehrtexten.¹⁵ Sie enthält nämlich die Antiphon nicht in ihren polnischen Varianten, sondern in der böhmischen Fassung.¹⁶

und Trier. International Musicological Society Study Group 'Cantus Planus'. 13th Meeting 2006, Niederaltaich, Germany. Institute for Musicology of the Hungarian Academy of Sciences, Budapest 2009, 143-156.

¹⁴ Die im CANTUS angegebene ID-Nummer der Antiphon *Venite ad me omnes* (205834) ist in diesem Fall irreführend: dieselbe Nummer bezeichnet unterschiedliche Antiphonen.

¹⁵ *Traditio Iohannis Hollandrini* Bd. IV, S. 2-16 (Einleitung mit Provenienzbestimmung), S. 18-80 (Edition).

¹⁶ Gemeinsam mit der bereits erwähnten Antiphon *Laudes canens Davidicas* aus dem Offizium der böhmischen Nationalheiligen Ludmilla, das ebenfalls nur in TH IX

„Böhmische“ Variante:		TH IX, f. 12r; CZ-Pnm XII A 22, f. 13v
„Polnische“ Variante I:		PL-WRu R 503, f. 42v
„Polnische“ Variante II:		PL-Kk 47, f. 122v

Die aufgezählten Antiphonen sind Einzelgesänge inmitten des theoretischen Corpus und tauchen jeweils nur in einer bestimmten Handschrift auf. Sie bestätigen die lokale Zugehörigkeit einzelner Traktate, deren unmittelbare Bindung an die aktuelle Musikpraxis der jeweiligen Umgebung, und sind somit als späte Bereicherung des Choralbestandes der *Traditio Hollandrini* zu deuten.

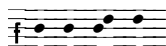
Anders steht es mit Antiphonen, die im Gegensatz zu den behandelten Einzelbelegen in mehreren Traktaten des Corpus enthalten sind und signifikante melodische Varianten aufweisen. Im Bestand der Musikbeispiele der TH sind gerade diese Antiphonen am meisten dazu geeignet, Hinweise zum Filiaionsnetz der Traktate zu geben, bzw. die Ergebnisse der philologischen Auswertung durch die der musikalischen Untersuchung zu ergänzen. Dadurch kann die zwar zutreffende und plausible, doch viel zu allgemeine Feststellung präzisiert werden, die in den Traktaten der TH zitierten Musikbeispiele seien vom zentraleuropäischen Choralidialekt geprägt. Am eigenständigsten scheint auch in dieser Gruppe die böhmische Variante zu sein. Die charakteristischen böhmischen Erscheinungsformen treten konsequent in den Traktaten TH III, XI und XXIII, des öfteren aber auch in TH XVI und XXI in den Vordergrund. Dies sieht man etwa im Eröffnungsabschnitt von *Inclinavit Dominus* mit dem Terzsprung in den Traktaten TH XVI, XIX, XXIV und Sz, der bezeichnend für Choralhandschriften aus dem süddeutschen-österreichischen, polnischen und ungarischen Gebiet ist, und mit dem schrittweisen Aufstieg in TH III, XI, XXI, XXIII, der seine Parallelen in böhmischen Quellen hat

vorkommt, ist dies nun ein weiterer Hinweis für eine mögliche böhmische Vorlage des polnischen Traktats.

Inclinavit Dominus

Zentraleuropäische Variante

TH XVI, XIX, XXIV, Sz



In-cli- na- vit


MMMA V 1016; A-VOR 287, f. 28v;
PL-WRu R 503, f. 38v

Böhmische Variante

TH III, XI, XXI, XXIII



In-cli- na- vit

CZ-Pnm  A 10, f. 86r; CZ-Pnm
XII A 22, f. 3v; CZ-Pu XXIII A 2, f.
29r

3. Trotz der oft beträchtlichen Unterschiede im Verhältnis zur liturgischen Praxis sind die Antiphonen der beiden geschilderten Gruppen stets auf ihre Parallelen in den Offiziumshandschriften zurückzuführen. Im Bestand des Corpus Hollandrinum macht sich jedoch eine dritte Schicht von Antiphonen bemerkbar, der im Gegensatz zu den vorigen eine primär theoretische Überlieferung zugrunde liegt. Einerseits sind es Gesänge, deren Zusammenhang mit der Praxis verwischt und nur noch schwer erkennbar ist (a), aber auch solche, die überhaupt keine Beziehungen zum gesungenen Choral aufzuweisen scheinen (b).

a) Die Ergebnisse einer eingehenden Untersuchung der Antiphonen der ersten Gruppe sowohl in den Choralhandschriften als auch in der theoretischen Überlieferung weisen darauf hin, daß sich in diesen Spuren einer archaischen, in den frühen süddeutschen Tonaren noch faßbaren, in der mitteleuropäischen Choralpraxis des Spätmittelalters aber nicht mehr erkennbaren Melodietradition erhalten haben. Zum Beispiel erscheint die Antiphon *Laudabo Deum meum*¹⁷ im Traktat TH XIX unter den Beispielen des *deuterus plagalis* (4. Modus) unter den mit E beginnenden Antiphonen.¹⁸ In der gesamten späteren europäischen Überlieferung steht aber die Antiphon in F, wie es auch vom Traktat TH III¹⁹ bestätigt wird. Der einzige Hinweis auf ein E-Initium findet sich in dem um 1100 verfaßten Tonar des

¹⁷ MMMA V 4122.

¹⁸ TH XIX 443-444 und 525.

¹⁹ TH III 12, 12.

Frutolf von Bamberg.²⁰ Hier steht *Laudabo Deum* ausdrücklich unter den Antiphonen des 4. Modus beginnend mit „Hypatemeson E“. Wir können also vermuten, daß die Parallelstelle in TH XIX mit dem E-Initium ein anachronistisches Überbleibsel der Frühgestalt dieser Antiphon darstellt.²¹

Das stellenweise Bewahren der frühen Tonartradition zeigt sich ebenso in der Absicht der spätmittelalterlichen Tonare der *Traditio Hollandrini*, am alten, um die Jahrtausendwende festgelegten Klassifizierungssystem von Psalmdifferenzen und Incipits, und dementsprechend an dem ebenfalls ererbten archaischen Bestand von dazugehörigen Antiphonen festzuhalten. Demzufolge haben sich manche Musikbeispiele im Vergleich zur spätmittelalterlichen Gesangspraxis als „lebensfremd“ erwiesen; manche Antiphonen wurden sogar in einer, in den praktischen Offiziumshandschriften unbekannten bzw. nicht mehr bekannten Melodiegestalt in die Tonare eingetragen.

Besonders aufschlußreich sind in dieser Hinsicht die Antiphonen des *tetrardus authenticus* (des 7. Modus), die mit C oder H beginnen, die den mit C bzw. H schließenden Psalmdifferenzen²² zugewiesen wurden. Die archaischen Formen dieser Psalmdifferenzen, ihre Entwicklung bis zu ihrer endgültigen Gestalt läßt sich ab den frühesten süddeutschen Tonaren²³ bis zu den Traktaten der *Traditio Hollandrini* verfolgen. Diese beiden, mit C und H endenden Psalmdifferenzen erscheinen im Tonar von Bamberg lit. 23²⁴ am Seitenrand, die dazugehörigen Antiphonen im Haupttext: mit der C-Differenz:²⁵ *Avertantur, Loquebantur, Benedicta, Landa Ierusalem, Vide Domine*; mit der H-Differenz: *Constitues, Missus autem*.

²⁰ FRUT. ton. p. 142-3. – Die benutzte handschriftliche Quelle: München, Bayerische Staatsbibliothek, cgm 14965b (12. Jh.), fol. 49v-50r. RISM B/III/3, 127-8. Faksimile (Digitalisat): <http://daten.digital-sammlungen.de/~db/bsb00005842/images/index.html?id=00005842&fip=eayayztsewqxdxdsydsdasewqqrsssdas&no=21&seite=101> (abgerufen: 24. 06. 2015)

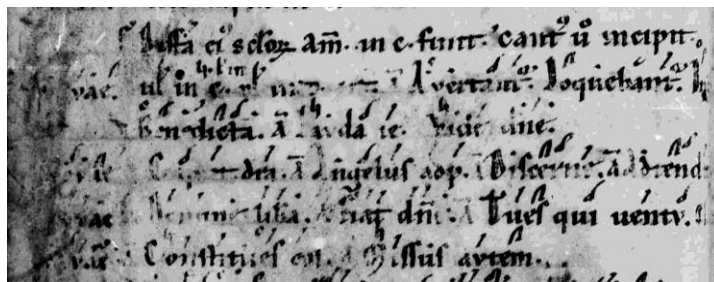
²¹ Ein ähnliches Beispiel ist die Antiphon *Urbs fortitudo*, deren Variante im 1. Modus vermutlich auf eine archaische Melodiegestalt zurückgreift. Vgl. *Traditio Iohannis Hollandrini* Bd. VIII Index Cantuum/Antiphonen mit weiterer Literatur.

²² Vgl. Calvin Bower in diesem Band S. .

²³ Vgl. TON. Mett.: Diffinitio X-XI (Lipphardt, Tonar S. 48-9.); FRUT. ton. p. 161-162: Differentia secunda, Differentia tertia; Antiphonale Bambergense (cum tonario), saec. XII/ex, Bamberg, Staatsbibliothek, Msc. lit. 23, f. 160v.

²⁴ Vgl. Huglo, *Les Tonaires*, S. 258. (Der Tonar beginnt auf f. 159v.)

²⁵ „Differentia eius seculorum amen in C finitur. Cantus vero incipit vel in C vel in H [...]“ (f. 160v)



Bamberg lit. 23, f. 160v

Diesen beiden Psalmdifferenzen wurden in den Tonaren stets dieselben Antiphonen zugeordnet: diese haben sich in den theoretischen Klassifizierungssystemen über Jahrhunderte hinweg als selbständige Antiphonengruppen erhalten. Wir finden sie bei Frutolf und Iohannes Cotto²⁶ genauso wie in den Traktaten der *Traditio Hollandrini*.²⁷ Die Antiphonen mit aufsteigendem Melodieanfang wurden der C-Differenz, die mit absteigendem Melodieanfang der H-Differenz zugewiesen, wobei der letzteren notwendigerweise der Anfangston H folgen mußte.

FRUT. ton. (ca 1100)

Differentia secunda ultimam *Saeculorum amen* syllabam primum in diapente superius ponit, sed mox per flexam in tonum inferiorem reclinat; cantum vero adhuc semitonio inferius hoc est in medio diapente inchoat.

Differentia tertia sicut et praecedens tertio a finali loco cantum incipit, ubi et *Saeculorum amen* finit.

IOH. COTT. ton. (saec. XI-XII)

Differentia secunda recipit antiphonas a paramese gradatim ascendentes [...]

Differentia tertia recipit antiphonas a paramese per ditonum cadentes [...]

TRAD. Holl. II (saec. XV/m)

Hec autem differentia habet duas litteras iniciales, scilicet *·b·* et *·c·* acutas. Continet enim antiphonas in *·c·*-solfaut inchoantes sive surgentes sive cadentes [...] Continet enim antiphonas in *·b·*-fa-*·b·*-mi inchoantes, et a *·b·*-fa-*·b·*-mi non cadentes, sed surgentes, ut patet sic [...]

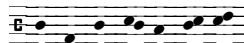
Hec autem differentia habet unam litteram initialem, scilicet *·b·* acutum. Continet enim antiphonas in *·b·*-fa-*·b·*-mi inchoantes et a *·b·*-fa-*·b·*-mi non surgentes, sed cadentes per ditonum in *·G·*-solreut [...]

²⁶ IOH. COTT. ton. 27, 10 und 27, 12.

²⁷ TH II 4, 317-318 und 4, 324-325; TH III 15, 8-11; TH V 4, 457-458 und 4, 464-465; TH IX 2, 4, 253-5 und 259-261; TH XV 10, 83 und 85; TH XVI 3, 8, 9-10; TH XVII 385-386; TH XIX 544-545; TH XXI 10, 75; XXIII 2, 11, 10-13; XXIV 17, 146-147 und 150; LZ 4, 281 und 285; Sz 13, 226-229; TON. Vratisl. 4, 11-13.

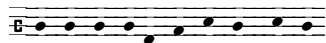
Bei Veranschaulichung der alten Regel bedienen sich die Tonare der *Traditio Hollandrini* des klassischen Antiphonenvorrats. Die C-Differenz wird fast ausschließlich²⁸ durch Antiphonen mit C-Initium demonstriert: *Benedicta filia, Dixit Dominus, Clamaverunt, Omnis spiritus, Quo progredieris, Lauda Ierusalem*. Die H-Differenz und ihre Ausstattung mit entsprechenden Antiphonen mit einem H-Initium ist dagegen bereits für Frutolf ein Problem gewesen:²⁹ es gab ja zu wenig Antiphonen, die den gestellten Anforderungen entsprachen. Zur Verfügung standen lediglich fünf mit H beginnende Antiphonen: *Constitues eos, Missus autem*³⁰, *Mirificavit, Redemptionem misit, Semen cecidit*³¹. Den Mangel an passenden Beispielen zur H-Differenz haben auch die Verfasser der späten Tonare deutlich verspürt. Im Spätmittelalter existierten nämlich diese Antiphonen in den regionalen Überlieferungen in Varianten, die nicht mehr zur Verdeutlichung des H-Initiums geeignet waren. In den spätmittelalterlichen Tonaren wurde dieser Bestand auf drei Antiphonen reduziert: *Mirificavit, Redemptionem* und *Constitues eos*.

Unter diesen drei Antiphonen, die als Illustrationsmaterial festgelegt wurden, war es lediglich *Mirificavit Dominus* aus dem Allerheiligenoffizium, deren charakteristische mitteleuropäische Variante mit jener der Tonare übereinstimmte.



Missus autem in furnum

D-KA Aug. LX, f. 149r



Semen ceci-dit in ter-ram bo-nam

D-KA Aug. LX, f. 63v



Miri-fi-cavit Dominus

Traktate der TH



Miri-fi-cavit Dominus

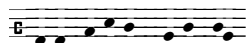
D-Mbs Clm 4305, f. 186v

²⁸ Ausnahme bildet meistens die Antiphon *Stella ista*, beginnend mit H.

²⁹ FRUT. ton. p. 162.

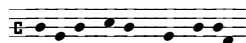
³⁰ CANTUS ID 003791.

³¹ Es gibt zwei Antiphonen mit demselben Text- und Melodieanfang (CANTUS ID 004859, 004860; MMA V 8186-87), die in den meisten Choralhandschriften nicht dem 7., sondern dem 8. Modus zugewiesen sind.



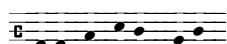
Miri- fi-cavit Dominus

OFM (MMMA V 7243; CH-Fco 2, f. 217v)

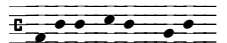


Miri-fi-cavit Domi-nus

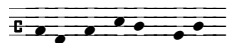
MMMA V 7243



Redemptionem misit

MMMA V 7244; CZ-Pnm A 10, f. 47r
CH-E 611, f. 21v³²

Redemptionem misit

P V-13, f. 28r³³

Redemptionem misit

TH und „polnisch-böhmische“ Variante³⁴

Kommentar [MB5]: Sigel

Die zweite Antiphon, das in den Traktaten am häufigsten – und zwar auf *H* beginnend – vorkommende *Redemptionem misit* war dagegen im gesamten süddeutschen Gebiet wie auch anderswo in Mitteleuropa nicht auf *H*, sondern auf *G* gesetzt. Grundsätzlich anders zeigte sich die polnische und böhmische Praxis, die mit dem Musterbeispiel der Tonartraktate der *Traditio Hollandrini* übereinstimmte. Die in den Traktaten der *Traditio Hollandrini* erscheinende Melodiefassung konnte daher auch der melodischen Tradition dieser engeren Umgebung entstammen.

Bei der dritten Antiphon *Constitues eos* wechselte das ursprüngliche Initium *bGb* in den späteren zentraleuropäischen Choralhandschriften in Folge einer stark pentatonisierenden Umdeutung zum *cac*. Die Verfasser der Traktate – wollten sie am theoretischen Gut festhalten – konnten die Antiphon in ihrer real existenten Melodiegestalt nicht angeben. Sie waren

³² Die gleiche Fassung findet sich in zahlreichen süddeutschen Handschriften, vgl. CANTUS ID 004587.

³³ Antiphonar aus dem Benediktinerinnenkloster St. Georg in Prag, saec. XIV. Praha, Národní knihovna České republiky XIV B 13. Zugänglich auf der Website www.manuscriptorium.com.

³⁴ Polnische Quellen: PL-WRu R 503, f. 18v; PL-KIk 1, f. 12r; PL-Kk 47, f. 52v; PL-WRk Rps 168, p. 59; Antiphonar aus Plock, Archiwum i Biblioteka Seminarium Duchownego w Plocku ms. 11, f. 5r; Cantatorium aus Lask, Archiwum Kolegiaty Wniebowzięcia NMP w Kaliszu ms. 1, f. 1r. Zu den zitierten Quellen vgl. die Website *Plainchant sources in Poland*: <http://cantus.edu.pl>. Böhmisches Quellen: CZ-Pnm XXIII A 2, f. 14v, CZ-Pnm Ka II A 4, f. 34v. Zugänglich auf der Website www.manuscriptorium.com.

sich der Diskrepanz zwischen der geschriebenen und gesungenen Variante sicher bewußt: nur dadurch erklärt sich nämlich in TH XVII³⁵ der seltsame Transpositionsversuch des Schreibers (Beginn mit *b quadratum*), oder in TH XXIV³⁶ die Ratlosigkeit bei der Weglassung der mit *H* schließenden Differenz und der schließlich korrupten Eintragung der Antiphon, die letztendlich der singulären Melodieversion des Krakauer Antiphonars nahe steht.

MMMA V 7247³⁷

Constitues eos principes



PL-WRu R 503, f. 219r

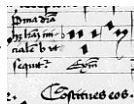
Constitues eos principes



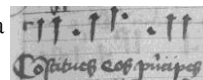
PL-Kk 48, f. 210r

Constitues eos principes

TH XVII, Sa, f. 57r



TH XXIV Ks, f. 11ra



b) Im reichen Bestand der Musikbeispiele des Corpus Hollandrinum finden sich scheinbar autonome Gesänge, die unterschiedlichen Gattungen und Bereichen des *cantus planus* angehören, die aber in Wirklichkeit theoretische Konstruktionen sind, erstellt, um die jeweiligen theoretischen Vorgaben zu illustrieren.

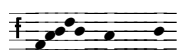
Das Verfahren, Gesänge bzw. Melodien bestimmten theoretischen Gesetzen anzupassen, und zwecks einer theoretischen Erläuterung sogar Eingriffe am Melodieverlauf vorzunehmen, läßt sich in den Traktaten auf unterschiedlichen Ebenen nachvollziehen. Eine eingehende Untersuchung des Antiphonenbestandes der *Traditio Hollandrini* brachte Varianten zum Vorschein, die auf keine entsprechenden Parallelen in der praktischen Choralüberlieferung zurückgeführt werden konnten.

³⁵ TH XVII 3. Siehe auch den Kommentar S. 245-6.

³⁶ TH XXIV 7. Siehe auch Kommentar S. 238.

³⁷ Gleichsam in zahlreichen süddeutschen Antiphonarien (vgl. CANTUS), sowie in den bereits zitierten böhmischen Quellen. Der einzige bisher ermittelte polnische Beleg ist SK-PREsvk sine sign., f. 231v.

Diese theoretisch motivierte Anpassung tritt besonders bei einer Gruppe von Antiphonen des 2. Modus, beginnend in tiefer Tonlage (mit *Gamma-ut* oder *A-re*) zum Vorschein. Unter den üblichen, der realen Praxis entnommenen Beispielen, wie die Antiphonen *Fidelis sermo*, *Sicut lilium* oder *Laudate Dominum* wird im Musiktraktat TH VII die Antiphon *Hec mundum spernens* mit einem sonderbaren Incipit aufgeführt. Die Antiphon ist hauptsächlich im mitteleuropäischen Gebiet mit verschiedenen kleinen Varianten verbreitet, in keiner der untersuchten liturgischen Handschriften findet sich aber jene mit tiefem *A* beginnende Melodiefassung.



TH VII 4, 197

Hec mun- dum sper-nens



MMA V, Nr. 2129

Haec mun-dum sper- nens



S. 18, SI-Lna 19, f. 197r

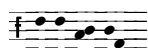
Haec mun-dum sper- nens



F-CA 38, f. 378r

Haec mun-dum sper- nens

Rein theoretisch war auch eine Psalmdifferenz des 2. Modus, die es nirgendwo in den liturgischen Quellen gibt, die aber laut den Traktaten TH II, V, VII, XI zu solchen Antiphonen gehört, die mit tiefem *G* (*Gamma-ut*) beginnen.



TH II, V, VII, XI

Euouae

Allerdings wird in den Traktaten gleich darauf zugegeben, daß solche Antiphonen überhaupt nicht existieren.³⁸ Eine „Phantomdifferenz“ also mit nicht-existenten Antiphonen, oder anders formuliert: eine theoretisch konstruierte Psalmdifferenz zu Antiphonen, die es geben *könnte*, die es aber *nicht* gibt.³⁹

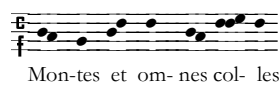
³⁸ TH II 4, 133: Hec autem differencia tantummodo est assignanda, quando aliquis cantus 2ⁱ toni incipitur in ·G· gravi, id est in gammaut, cuius exemplum in antiphonis numquam invenitur

³⁹ Der Diskrepanz zwischen praktischer Wirklichkeit und theoretischem Bedarf waren sich auch die Schreiber bewusst, wenn sie zugaben, diese Psalmdifferenz existiert lediglich „ex

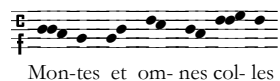
In den geschilderten Fällen handelt es sich um rein theoretische, akademische oder „virtuelle“ Varianten. Die Gesänge sind zur besseren Darstellung bestimmter theoretischer Phänomene „erfunden“ oder diesen zumindest angepaßt worden, bzw. ihre Melodiegestalt wurde modifiziert, um bestimmten theoretischen Kriterien zu entsprechen.

Sonderfälle dieser „Pseudo-Varianten“ sind Antiphonen, die im Prozess von „Mißverständnissen“ entstanden und als textliche oder musikalische Kontaminationen im Rahmen der *Traditio Hollandrini* fortlebten.

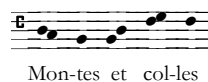
Bei der Antiphon *Montes et omnes colles* würde man zunächst an einen groben Fehler denken, der beim mechanischen Abschreiben entstanden ist. Insgesamt fünf Tonare des Corpus Hollandrinum bringen einstimmig und konsequent jene „Traktatenvariante“ dieser Antiphon des 5. Modus, die in ihrem Text zu einer anderen Antiphon (*Montes et colles* im 1. Modus⁴⁰) wechselte, und demzufolge die ursprüngliche Melodie im 5. Modus nur in einer gekürzten Fassung wiedergeben konnte. Die dadurch entstandene, textlich kontaminierte „Pseudovariante“ ist umso interessanter, als es sich um eine Europa-weit seltene Fassung der Melodie handelt, in welcher der Terzsprung über der dritten Silbe um eine Terz tiefer transponiert wird.



Allgemein übliche Fassung:
MMMA V 5035



Seltene Fassung:
D-KA Aug. LX, f. 11v; SI-Lna 18, f. 12r; PL-WRu R 503, f. 7v; SK-Pragsvk sine sign., f. 16r⁴¹



Kontaminierte Variante der TH:
TH II, V, IX, XXIV, LZ

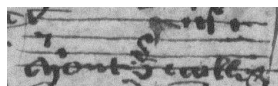
Die Konfusion ist sehr wohl zu erkennen im Traktat TH IX, wo der Schreiber offensichtlich nicht wußte, was zu tun ist, bzw. sich nicht sicher war, wo er nun den Terzschrift (Pes) eintragen soll.

usu“, nicht aber „ex arte. (...) iste tonus nullam differenciam habet in cantu antiphonarum quam officiorum secundum artem, secundum tamen usum potest ei talis differencia assignari, ut sic.“ (TH II 4, 132).

⁴⁰ MMMA V 1163.

⁴¹ Diese Variante findet sich ebenso in TH XXIII 2, 9, 7.

Kr, f. 12v



III. ZUSAMMENFASSUNG

Wie ist nun der musikalische/musikpraktische Hintergrund des theoretischen *Corpus Hollandrinum* zu beschreiben? Die zu Anfang gestellte Prämisse, es handle sich sicher um kein einheitliches und geschlossenes Repertoire, das einer bestimmten Regional- oder Lokaltradition des *cantus planus* entsprechen würde, ist nach der beschriebenen Übersicht zu bestätigen. Viel mehr geht es um ein komplexes Musikmaterial, das seine innere Entwicklung inmitten des musiktheoretischen Schrifttums hat, das jedoch ebenso durch zahlreiche Kanäle mit der spätmittelalterlichen Choralpraxis verbunden ist.

Die theoretische Tradition, die sich nicht an die jeweilige lokale Choralpraxis hält und ihr sogar oft widerspricht, darunter die besonders aufschlußreiche archaische Gruppe von Antiphonen und deren Spätformen, ist hauptsächlich in der gemeinsamen Grundschrift zu verfolgen, während sich die in zahlreichen Traktaten auftauchenden Einzelbelege trotz ihrer Zerstreuung zu einem homogenen Bestand spätmittelalterlicher Offiziumsgesänge regionaler Prägung zusammenfügen lassen. Hervorzuheben ist diesbezüglich der böhmische, bzw. böhmisch-polnische Einfluß, der sich nicht nur in der Gesangsauswahl sondern auch in den Entscheidungen für bestimmte musikalische Erscheinungsformen bis zu ihren kleinsten Varianten äußert. Signifikante Varianten in den einzelnen Handschriften weisen darauf hin, daß in manchen Fällen die Verfasser sehr wohl die Choraltradition ihrer unmittelbaren Umgebung reflektierten.

Besondere Aufmerksamkeit verdienen jene Antiphonen, die lediglich im Rahmen der theoretischen Überlieferung existieren. Gerade bei diesen ist eine sorgfältige und minutiöse Untersuchung nötig, um zu entscheiden, ob sie in Folge eines Fehlers beim Abschreiben, der falschen Deutung einer alten Regel oder dem Einfluß lokaler Besonderheiten der spätmittelalterlichen Choralpraxis entstanden sind. Somit ist die *Traditio Hollandrini* – sowohl als musiktheoretisches Denken, als auch durch seinen musikalischen und musikgeschichtlichen Hintergrund – nicht nur für textkritische und texthistorische Untersuchungen, sondern auch für die Choralwissenschaft ein aufschlußreiches, offenes und herausforderndes Forschungsfeld.